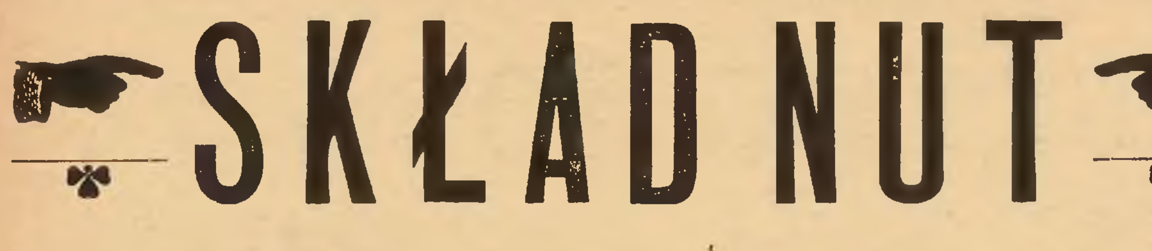
# PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Lutego 1913 r.
ZESZYT 3 (104).
ROK VI.




# E. WENDE i S[KA]

WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

**Rok zał. 1858.**

**WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO**

**STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI**

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

**Szkoły, ćwiczenia** na fortepjan, organy, fisharmonje oraz na wszystkie instrumenty smyczkowe i dęte.

**Sonaty, suity, koncerty,** na 1 i 2 fortepjany—2, 4, 6 i 8 rąk. Na organy, fisharmonje, skrzypce, wiolonczele, wiolę (altówkę)), kontrabas i na wszystkie instrumenty dęte.

**Wyciągi fortepjanowe oper polskich i obcych** w możliwie najtańszych wydaniach.

**Eulenburga partyturki orkiestrowe** do studjów zawsze na składzie w komplecie.

**„L'Orchestre de salon“ z fortepjanem i harmonjum,** zawiera 5 do 15 głosów, ale może być wykonana dowolnie: jako trio, kwartet, kwintet, sekstet i t. d.

**Spiewy polskie, rosyjskie, włoskie, francuzkie** jedno i wielogłosowe.

**Książki teoretyczne, muzyczne** po polsku, rosyjsku, francuzku, niemiecku, angielsku.

**Muzyka kościelna,** spiewy chóralne polskie i obce w partyturach i głosach.

**Polskich kompozytorów** wszystkie utwory stale w komplecie.

**Posyłamy nuty do wyboru;** wszelkie informacje i zlecenia załatwiamy

**Tanie zbiorowe wydawnictwa** Litola, Petersa, Steingräbera, Universal-Edition, Breitkopfa Volks-Ausgabe, Edision-Scot.

**Utwory salonowe,** potpoury, fantazje, walce, polki, mazury, kontredanse, tańce figurowe.

**Wagnerowskie opery** w partyturach orkiestrowych (wydawnictwa popularne (dla studjów).

**Objaśnienia utworów symfonicznych** (Musikführer'y), Breitkopfa Haertla, Schlesingera zawsze na składzie.

**Muzyka kameralna,** duety, tria, kwartety, kwintety w partyturach i w głosach.

**Cygańskie romanse,** śpiewy operetkowe, kabaretowe, komiczne.

**Dzieła klasyczne,** opery, operetki w ozdobnych oprawach stosownych na upominki.

**Przegląd Muzyczny,** Kwartalnik Muzyczny, Signale, Die Musik, Nowości Muzyczne, Scena i Sztuka, sprzedajemy zeszytami.

**Utwory na orkiestry** smyczkowe, symfoniczne, salonowe.

**Katalogi rozdajemy i rozsyłamy**

1 lutego 1913 r. № 3 (104).




F. A. GEISSLER.

# Muzyka współczesna a nowoczesna kultura.[1]

Ci wszyscy, którzy nie szczędzą zarzutów i surowej krytyki współczesnej twórczości muzycznej, uprzytomnić sobie powinni tę niezaprzeczoną prawdę, że każda sztuka jest wyrazem ducha czasu i że właściwie tylko te dzieła, które w najdobitniejszy sposób odtwarzają swą epokę, mają wartość istotną i trwałą. Podobnie, jak okres rokoko w sztuce muzycznej wydał cudny i wonny kwiat w postaci Mozarta; jak przewrót dziejowy, dokonany przez rewolucję francuską, i następująca po nim epoka napoleońska znalazły swe odzwierciedlenie w potężnem, monumentalnem dziele Beethovena; jak twórczość Wagnera była wyrazem dążeń jego czasu do duchowego pogłębienia wrażeń i rozkoszy estetycznej, — tak w muzyce dzisiejszej wyśledzić możemy najściślejszy jej związek z całokształtem kultury współczesnej i jej swoistych przejawów. Nie ulega wątpliwości, że pośród utworów współczesnych znajdujemy wiele rzeczy słabych, nieszczerych, ale, jak rzeka, rozlewa się muzyka w swym żywiołowym pędzie to szerokiem korytem, to płynie wartkim nurtem, to zwęża się i pogłębia: to też trzeba ją ująć syntetycznie, by uznać, iż pomimo licznych braków, jest wiernem odbiciem różnorodnych usiłowań, dążeń i idei doby obecnej.

Niezwykła złożoność wydarzeń, obrazów, pojęć, oraz ruchliwa zmienność zjawisk nadaje epoce naszej zewnętrzne piętno, a te cechy charakterystyczne znajdują swój wyraz muzyczny we wszechwładnem panowaniu polifonji. W przeciwieństwie do twórczości homofonicznej, odpowiadającej psychice kompozytorów spokojnych, zrównoważonych, przedstawia nam polifonja człowieka w szalonym wirze wydarzeń, czynników, oddziaływań, którym podlega dziś jego życie cielesne i duchowe. Tem też tłumaczy się tak rozpowszechniony kult Jana Sebastjana Bacha, który wielogłosowość podniósł do niebywałej przedtem potęgi i którego poczytywać tedy należy za pierwszego współczesnego polifonistę. Nie sama bowiem doskonałość formy stanowi jego wielkość, ale raczej fakt, że zamyka on okres twórczości formalistycznej i otwiera jednocześnie erę sztuki indywidualistycznej.

Ciężka walka o byt nie oszczędza dziś muzyka, a pod wpływem tej walki nie szuka on łagodnych, kojących, dźwięcznych melodji, ale śpiewa wielką pieśń trudu i znoju, niedościgłych lotów i zmagań ducha. Szybkie tętno współczesnego życia wymownie ilustruje krótki, dobitny i migotliwie zmienny motyw, który zastąpił starą melodję. Już samo lekceważenie jednolitej tonacji, a dążenie do utworzenia nowej niejako harmoniki przez stopienie wszystkich tonacji, jest cechą znamienną nowych twórców, którzy z rozczłonkowania starych pojęć i poglądów pragną wydobyć składniki do nowej budowy.

Jakby dla przeciwwagi naszej nerwowości i pogoni za coraz nowemi wrażeniami, otaczamy dziś dziwnym, nieznanym dawniej pietyzmem arcydzieła klasyczne, a w muzyce widzimy obok wybujałej osobowości impresjonizmu zbożny kult dla sta-

[1]) Tłumaczenie z niemieckiego.



rej muzyki, jeżeli nie zawsze na gruncie wysoce artystycznym, to w każdym razie na naukowych badaniach oparty.

Jak życiu naszemu gorączkowy pośpiech, wieczny niepokój, hałaśliwy zgiełk nadają nieupragnioną cechę nerwowości, tak w muzyce dzisiejszej zrodziło się dążenie do oddziaływania zapomocą wielkiej, masowej potęgi środków orkiestralnych. Nawet wówczas, gdy odtwarzane są najniklejsze wydarzenia, nie może kompozytor współczesny obyć się bez całej orgji orkiestrowej. Weźmy np. taką „Domestikę" Ryszarda Straussa, która dla odmalowania życia domowego męża, żony i dzieci posługuje się taką obfitością instrumentów i takim nadmiarem środków, jakich dawniej nie używano dla odtworzenia najgroźniejszych zdarzeń, najbardziej tragicznych walk duszy. Należy jednak pamiętać, że symfonja ta ma być typem muzycznym rodziny współczesnej, a więc nerwowy mąż, nerwowa żona i nerwowe dziecko stanowią treść dzieła, a że charakterystyki są świetne — trudno zaprzeczyć.

Niezaprzeczonym również faktem jest i to, że ucho nasze przyzwyczaiło się już do tej powodzi dźwięków zarówno, jak do piekielnego zgiełku codziennego życia. Polifonję wstępu do Śpiewaków Norymberskich, którą przy ukazaniu się dzieła poczytywano za zawiłą i zbyt hałaśliwą, dziś uważamy za zupełnie zrozumiałą i przejrzystą, a efekty orkiestrowe w „Requiem" Berlioza, albo 38-taktowe bicie w kotły w IX-ej symfonji Beethovena bledną wobec efektów, używanych przez nowoczesnych kompozytorów.

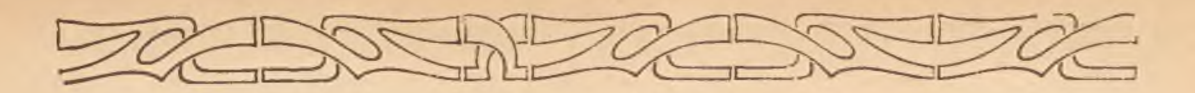
Powszechna dążność do wyzbycia się wszelkich krępujących więzów tradycji, przyzwyczajenia i konwenansu, dochodząca często do zatrważających nawet rozmiarów, znalazła oddźwięk i w muzyce. Któż dziś zważa na kanony i formy? Chyba jeszcze tylko uczeń konserwatorjum, który się ich uczy z pogardliwem lekceważeniem, aby je później corychlej z pamięci wyrzucić. A dążności dzisiejsze do wyśledzenia we wszystkiem związku wewnętrznego, do wniknięcia w głąb duszy i zbadania jej tajników wyrażają się w muzyce zarówno w cyzelerskiem opracowaniu motywów, jak i w tym fakcie, że filologja muzyczna i umiejętności pomocnicze tak wielkiego nabrały znaczenia.

Kompozytor współczesny buduje swe dzieło z małych, z najdrobniejszych nawet motywów, a wysubtelnionej kontrapunktyce towarzyszy specjalne upodobanie do skupionych interwali, do następujących po sobie sekund, do wnikliwej a przejmującej chromatyki, do enharmoniki, która waży się na najzuchwalsze połączenia akordów. Zarówno w pomyśle, jak w instrumentacji i wykonaniu grają najważniejszą rolę jaskrawe kontrasty. Brak prawdziwej prostoty i szczerego humoru — zamiast nich mamy wymuszoną pospolitość i groteskową satyrę: bo i świat współczesny nie umie już rozkoszować się pogodnie i zapomniał, co znaczy szczery, niefrasobliwy śmiech.

Niestety i duch kapitalizmu nowszych czasów zdołał przeniknąć do muzyki i odcisnął na niej swe piętno. Od złota zależy i do złota dąży nietylko każdy kompozytor, który marzy o olbrzymich honorarjach i bajecznych tantjemach, ale pod wpływem kapitalizmu wytworzył się specjalny kult „solistów" o głośnem nazwisku, dla których ideałem staje się amerykańska tournée mniej dla sławy, niż dla dolarów. W pozornem do tego przeciwieństwie znajdują się przedsięwzięcia, mające na celu szerzenie dobrej muzyki za najtańszą cenę, a często nawet za darmo wśród warstw ubogich, jako objaw potrzeby społecznej w demokratyzujących się społeczeństwach.

Nawet właściwe naszym czasom zamiłowanie do sportów wpływa pod pewnym względem na życie muzyczne, odnosi się bowiem często wrażenie, jakoby prześciganie się kompozytorów w długości, oryginalności i nagromadzaniu środków w dziełach było pragnieniem zdobycia w tem rekordu. Wirtuozi, którzy jednego wieczoru są w stanie odegrać 8 sonat Beethovena, lub dyrygienci, którzy organizują tygodniowe cykle Mahlera, Straussa i t. p., racząc w ten sposób słuchaczy strawą muzyczną, — znajdują się niewątpliwie pod znakiem rekordów sportowych, jakkolwiek nie zdają sobie może z tego sprawy.

Takie szczególne fakty, że obok licznych usiłowań, by stworzyć wielką, poważną sztukę i znaleźć nowe dla niej formy, odpowiadające duchowi czasu, może trwać w pełni rozkwitu bezmyślna, szablonowa operetka, tłumaczą się pewnymi warunkami współczesnego życia: po dniu spędzonym przy pracy, gorączkowym pośpiechu,



ciągłem napięciu nerwowem, wytwarza się specjalny nastrój wieczorny, pragnienie lekkiej zabawy, choćby ona nic nie dawała dla ducha i nie wychodziła poza stereotypowe ramy współczesnej operetki.

To, co na całej rozciągłości kultury współczesnej odbiło swą pieczęć, mianowicie życie publiczne, oddziaływało z dawien dawna na muzykę i sztukę wogóle, gdyż każda sztuka i każdy artysta musi mieć publiczność. W nowszych czasach zależność ta uwydatniła się w życiu muzycznem jeszcze silniej. Przedewszystkiem prasa, jako wyrazicielka opinji, ma dziś dla muzyka, zarówno twórcy, jak wykonawcy i pedagoga, niesłychane znaczenie. Że dzieło lub artysta miał powodzenie uwierzą dopiero wówczas, gdy o tem napiszą gazety, a nieustanną troską współczesnego artysty, znającego i umiejącego wykorzystać ducha czasu, jest, by gazety o nim pisały jaknajczęściej. Niezwykle szumna reklama, która w swoim czasie poprzedziła ukazanie się opery Ryszarda Straussa „Kawaler z różą", jest jednym z wymownych przykładów. Nie było dnia, by się czegoś o tem nie czytało, wszelkiego rodzaju szczegóły były powodem rozpraw polemicznych; niemałą rolę odegrały też warunki finansowe kompozytora, spór jego z dyrekcją teatru drezdeńskiego, oraz niezwykły przepych kostjumów i dekoracji. Dzięki tym niezliczonym wzmiankom zainteresowanie ogółu było tak wielkie, że wystawienia utworu oczekiwano z najżywszem napięciem, a wrzawa reklamy i sensacji tłumiła wszelki głos rozsądku.

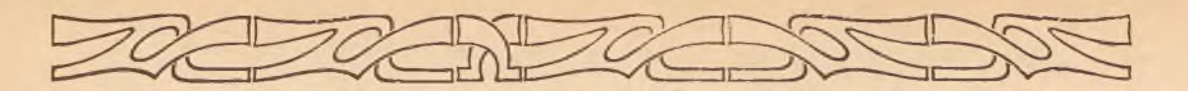
Ta żądza rozgłosu jest też przyczyną dość pospolitego zjawiska, że nauczyciele decydują się na nauczanie powierzchowne, chodzi bowiem o to, by uczeń jak najprędzej mógł występować publicznie, i wskutek tego wytwarzają się całe szeregi młodych adeptów sztuki niedostatecznie przygotowanych, z krzywdą dla siebie i sztuki. Wskutek rozrostu wirtuozostwa ucierpiała muzyka kameralna, tembardziej, że kompozytorzy współcześni rzadko kiedy piszą utwory na kilka instrumentów i utwory te, rytmicznie skomplikowane, najeżone trudnościami, nie nadają się do grania à vista. Nawet t. zw. salony muzyczne, które powstały w ostatnich latach prawie we wszystkich większych ogniskach kultury w celu uprawiania coraz bardziej zaniedbywanej muzyki kameralnej i te wpadają w ton ogólny, starają się usilnie o rozgłos zapomocą reklamy w pismach.

Jak we wszystkich dziedzinach, tak i w muzyce stosunki układają się tak nienormalnie, że z jednej strony widzimy nieliczne modne „gwiazdy", które szczęśliwym okolicznościom zawdzięczają możność zdobywania królewskich honorarjów za minimum wysiłku i w ciągu lat kilku gromadzą olbrzymie majątki, a z drugiej strony tłum mniej szczęśliwych artystów, którzy życie całe trawią na zdobywanie chleba powszedniego, gdyż nie udało im się osiągnąć tego jednego wielkiego sukcesu, który otwiera wrota do sławy i majątku. Te zastępy rosną coraz bardziej, obfitują nieraz w ludzi o niepoślednie wartości artystycznej, zmuszonych sprzedawać swe utwory po bajecznie nizkich cenach nakładcom, którzy już przez to samo, że wydają kompozycje, uważają siebie za dobroczyńców ludzkości.

Jeżeli zobrazowaliśmy powyżej ujemne strony współczesnej kultury w jej oddziaływaniu na muzykę dzisiejszą, to byłoby niesprawiedliwem zamilczeć o stronach dodatnich, których nie brak niewątpliwie. Pragnienie stworzenia czystej, wyzwolonej z szarzyzny i powszedniości życia, rozkoszy estetycznej, uwydatnia się zarówno w trwającej i rozwijającej się coraz bujniej idei bayreuckiej, jak w urządzaniu różnorodnych uroczystości teatralnych i muzycznych. Festivale muzyczne w rozmaitych krajach ściągają coraz liczniejsze zastępy miłośników, chóry mieszane, powstające przy różnych instytucjach artystycznych, chóry męskie i stowarzyszenia śpiewacze rozwijają coraz większą działalność i coraz szersze zataczają kręgi. W wielu państwach rząd, uświadamiając sobie ważność kulturalną sztuki, poczuwa się do obowiązku wzięcia pod swą opiekę orkiestry i teatru i wyznacza specjalne na nie fundusze, a nurtująca na dnie duszy współczesnej tęsknota mistyczna znajduje wyraz w uprawianiu oratoryjnej i wogóle religijnej muzyki.

Wobec wzrastającej niepomiernie podaży sił artystycznych, mnożących się dzięki coraz liczniejszym szkołom muzycznym, zjawia się konieczność kontroli i rewizji wartości, gdyż jest to nieodzowny warunek prawdziwego postępu w sztuce.

Jeżeli wogóle całą kulturę współczesną uważać będziemy za okres przejściowy, to możnaby to określenie rozciągnąć i na muzykę dzisiejszą. Do czego te wy-



siłki, dążenia, błądzenia często poomacku doprowadzą — któż odgadnie? Niechaj i w przyszłości muzyka pozostanie odbiciem przeżyć epoki, niechaj toruje sobie niezmordowanie nowe drogi i dąży do nowych celów, by sprawdziły się słowa Wotana:

„Bo gdzie wielkie siły ujścia szukają,
Tam śmiało wystąpcie do boju.“

---

Dr OSWALD FEIS.

# Genealogja i psychologja muzyków.

*(Ciąg dalszy.)*

„Genie und Fleiss gehören zusammen“ — mówi Schiller. Bez pracy nie powstało ani jedno dzieło; cygan nigdy nie będzie genjuszem[1]). Jeżeli dzieło znajduje się już w takiem stadjum, że pozostało tylko wykończenie jego koncepcji, zaczyna się wtedy praca na dobre i tylko tem można wytłumaczyć, że wielu wielkich muzyków napisało taką dużą liczbę dzieł[2]).

I tak: Mozart, pomimo że żył krótko, pozostawił 626 utworów muzycznych, przytem jego praca twórcza przerywana była podróżami koncertowemi, udzielaniem lekcji i t. d. Mozart pisze do jednego z przyjaciół: „Zapewniam pana, że nikt nie stracił tyle czasu na studjowanie kompozycji, co ja. Niema kompozytora wybitniejszego, którego dzieł nie studjowałbym pilnie i uważnie“. Tak samo mniej więcej wyraża się Bach: „Musiałem pilnie pracować“ i dodaje skromnie: „Kto może podobnie pracować, zajdzie daleko“.

Palestrina komponował prawie w ciągu 70 lat; już na śmiertelnem łożu będąc, napisał swoje najlepsze dzieło („Stabat mater“). Bach, przeczuwając, że zbliża się koniec jego pielgrzymki doczesnej, podyktował jeszcze fantazję chóralną: „Vor deinen Thron tret' ich allhier“. Schumann mówi: Jeśli płodność jest główną oznaką genjusza, to Schubertowi należy się pierwsze miejsce. Mając 18 lat, napisał był Schubert już przeszło 100 pieśni, nie licząc wielu większych dzieł. 13 października 1716 r., w ciągu jednego dnia, napisał 7 pieśni. Symfonja B-dur powstała w przeciągu 3-ch miesięcy. Na napisanie pierwszego aktu opery „Fierrabras“ zużył Schubert 7 dni (partytura miała przeszło 300 stronic), a cała opera powstała po upływie 4-ch miesięcy.

Bach, Meyerbeer, Offenbach pracowali prawie do samej śmierci, podobnie Auber (praca była jego religją — rzekł Dumas-syn w mowie pogrzebowej). Auber sypiał zaledwie 4 godziny na dobę.

Gade, Spohr, Cherubini komponowali aż do późnej starości[3]). Wagnera „Parsifal“, „Stworzenie świata“ i „Pory roku“ Haydna, liczne dzieła Händla, „Otello“ i „Falstaff“ Verdiego napisane były już po przekroczeniu 60 roku życia.

---

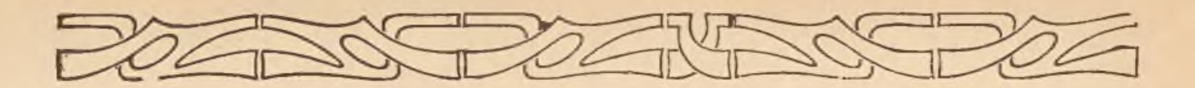
[1]) Voltaire twierdzi: Inspiracja — to znaczy pracować co dzień.

[2]) J. S. Bach w ciągu 65 lat napisał 1102 utwory,

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Beethoven | „ 57 | „ | „ | 439 | „ |
| Brahms | „ 64 | „ | „ | 538 | „ |
| Händel | „ 71 | „ | „ | 397 | „ |
| Haydn | „ 72 | „ | „ | 575 | „ |
| Liszt | „ 75 | „ | „ | 955 | „ |
| **Mozart** | „ **35** | „ | „ | **627** | „ |
| Schubert | „ 31 | „ | „ | 791 | „ |
| Schumann | „ 46 | „ | „ | 671 | „ |

Statystyka powyższa obejmuje tylko dzieła instrumentalne i wokalne.

[3]) Zadziwiające, jak znaczna liczba kompozytorów doczekała się sędziwego wieku; wymienię 19 muzyków, którzy żyli 70 lat i dłużej: Wagner, Rossini, Flotov, Bruckner, Gade, Meyerbeer, Gluck, Loeve, Händel, Gounod, Spohr, Liszt, Gabrielli, Spontini 76 lat, Haydn 77, Franz 78, Palestrina 80, Cherubini 82, Auber 89.



Wyjątek stanowi Rossini. Gdy miał 36 lat usunął się w zacisze domowe i prawie wcale nie komponował (z zamiłowaniem przygotowywał pasztety, zajmował się rybołóstwem i, jak współczesny Lucullus, kochał się w bogato zastawionych stołach). Już w młodym wieku zbywało mu na pilności, która jest cechą charakterystyczną genjusza; często z wysiłkiem zabierał się do pisania.

Wielu wybitniejszych kompozytorów tworzyło, cierpiąc na ciele (Chopin zagrożony był suchotami; Pergolese, Méhul i Boildieu zmarli na suchoty gardlane; również Weber był suchotnikiem i już w młodym wieku cierpiał na hoemoptoe).

Liszt mówi o Chopinie: Jego cała postać robiła wrażenie kwiatka, którego kielich, kołysząc się na delikatnej łodydze, mienił się od cudnych barw, ale zdawał się być sam tak delikatny, że za najlżejszem dotknięciem mógł się rozsypać.

Beethoven także pochodził z rodziny suchotniczej. Matka jego umarła na suchoty; podobnie i brat.

Wyróżniająca się u kompozytorów pilność ma swoje usprawiedliwienie i ze strony czysto technicznej. Na tem miejscu należy wkrótkości zanotować, że prawie wszyscy wielcy kompozytorowie (Bach, Mozart, Beethoven, Händel, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Brahms, Spohr i in.) wyróżniali się także jako wykonawcy. Do nielicznych wyjątków należą R. Wagner i Schumann (ten ostatni, wskutek nieudanych eksperymentów z palcem, musiał się wyrzec karjery wirtuozowskiej; podobnie do Schumanna, tylko na szczęście bez skutków, próbował różnych manipulacji z ręką młody Chopin. Chcąc objąć akord w szerokiej harmonji, co dla małej ręki chłopca było wówczas rzeczą trudną, starał się ją sztucznie rozciągnąć, a to zapomocą specjalnie przygotowanego przyrządu, który zostawiał pomiędzy palcami na całą noc).

Genjusz dąży do pozbycia się żyjącego w jego wnętrzu dzieła. „Ta konieczność, ten przymus“, to dążenie występuje tak energicznie, że jest w stanie przezwyciężyć wszelkie przeszkody, żeby stworzyć to, co żyje w jego fantazji.

> Ich halte diesen Drang vergebens auf,
> Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt,
> Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
> So ist das Leben mir kein Leben mehr.

Muzyka jest dla kompozytora jedynym środkiem wypowiedzenia się, wykazania tego, co w duszy jego żyje, „mową serca jest dźwięk“ — mówi w tym sensie Ryszard Wagner.

Schubert tworzył, jak wszyscy wielcy ludzie, dlatego, żeby się wypowiedzieć, nie marząc o tem, że znajdzie dla swych dzieł nakładcę. (Gdy umarł, zaledwie 5-ta część jego pieśni była wydana; wykonania symfonji C-dur nie doczekał się wcale).

Berlioz mówi: „Piszę nie dlatego, żeby się wam podobać, a dlatego, że pisać muszę“. Każdy prawdziwy artysta przejęty jest świętością swej misji.

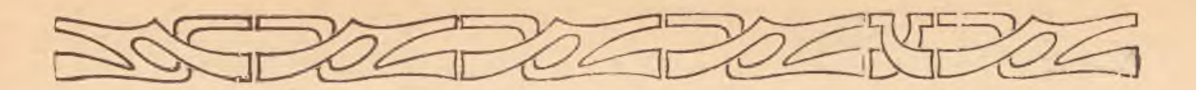
Mozart cenił się zawsze w czasach, kiedy jego kompozycje nie były zbyt wysoko cenione.

Tak samo Beethoven zdradza w sobie tę wyższość, która wypełnia jego duszę (Haydn nazywał Beethovena wielkim mongołem). „Wiem, że jestem artystą“ — mówił o sobie na łożu śmierci. Chopin twierdził, że wewnętrzna wartość jego dzieł mówić będzie o ich wartości i „czy będą one uznane dziś, czy jutro, to ostatecznie wszystko jedno“.

Rossini mówi o sobie: „Nie mam pretensji być zaliczonym do herosów; zależy mi tylko na tem, żebym nie był uważany za tego, który, kierując się zazdrością, drwi z poważnych dążeń“. Zdanie to podnosi z pochwałą Ryszard Wagner.

Wiara w siebie i w swój talent nie opuszczała Wagnera nawet w najbardziej krytycznych chwilach życia. I pomimo nie sprzyjających okoliczności życiowych, czynny był na polu twórczem („Hollender tułacz“, „Trystan“ powstały w warunkach dla autora bardzo niepomyślnych). „Chrzciny, sprawy, sprzeczka i kłótnia, jeżeli przytem uda się jeszcze zaśpiewać piękną pieśń, patrzajcie: tego nazywają mistrzem.“

W Wagnerze najlepiej odbija się dumne samopoczucie natury władcy przed obliczem wykształconego plebsu: „Denn sie verstehen eben gerade nur so viel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig, fast garnichts von uns ist“.



Szczerość myślenia artystycznego nakazywała często Wagnerowi cytowane zdanie stosować względem Meyerbeera. Meyerbeerowi zbywało na sumieniu artystycznem. Dla niego praca nie była koniecznością, chciał być modny, a upoważniał go do tego jego eklektyzm

Sumienny musi być każdy, kto chce stworzyć coś wielkiego; wszystkie wielkie duchy były sumienne (Schopenhauer).

Umysły filisterskie bardzo często zarzucały Wagnerowi skłonność do luksusu artystycznego. Wypowiada się on sam na ten temat: „Jestem odmiennej organizacji, mam zbyt czułe nerwy; piękno i światło muszę mieć zawsze. Świat winien mi jest to, czego mi potrzeba. Trudno byłoby mi, jak waszemu Bachowi, żyć na skromnej posadzie organisty. Czyż to jest takie nadzwyczajne wymaganie, jeżeli korzystam z tej nieznacznej części rozkoszy, którą lubię. Ja, który światu i tysiącom dostarczam tyle chwil przyjemnych.“

Przeświadczenie o świętości swej misji podyktowały Beethovenowi poniższe słowa, które jednocześnie odźwierciedlają jego życie duchowe. „Jedynie tylko sztuka utrzymuje mnie przy żyziu. Nie byłbym w stanie rozstać się z tym światem, nie spełniwszy tego wszystkiego, do czego się czuję obowiązanym. I dlatego chciałbym jeszcze żyć. Cierpliwości, ciebie muszę obrać teraz za kierowniczkę; a cierpliwym być potrafię. Boskości! ty widzisz mój świat wewnętrzny, ty znasz go, ty wiesz, że w świecie tym gości zawsze miłość bliźniego i gotowość do czynienia ludziom dobrze! Ludzie, jeżeli czytać będziecie te słowa, pomyślcie, żeście byli względem mnie niesprawiedliwi, a nieszczęśliwy niechaj pocieszy się, że znalazł podobnego mu nieszczęśliwca, który, pomimo wszelkich przeszkód natury, uczynił wszystko, co było w jego mocy, aby tylko zostać zaliczonym do grona ludzi i artystów wybranych. O przeznaczenie, ześlij mi choć jeden dzień radości! Już od tak dawna w duszy mojej nie odbiło się echo prawdziwej radości. Kiedy, ach kiedy, boskości, radość tę uczuję znowu w świątyni natury i w ludziach? Nigdy? Nie, to byłoby zbyt surowe.“

Jak u wszystkich wielkich ludzi, spotykamy również między muzykami bezzazdrosne przyznanie zasług innym. Haydn rzekł do ojca Mozarta: „Klnę się Bogiem, że z kompozytorów, których znam osobiście lub z nazwiska, syn pański jest największy; ma smak, a oprócz tego posiada dużą wiedzę kompozytorską“. O Schubercie pisze jeden z bjografów: „Ujmującą zaletą charakteru Schuberta była jego współradość w powodzeniu innych na polu twórczem. Uczucie zazdrości było mu obce i nie przeceniał się wcale“. O sobie i swoich dziełach Schubert prawie wcale nie mawiał, wspominał za to stale o Händlu, Mozarcie i Beethovenie.

„Na tego zwróćcie uwagę, o nim świat z czasem mówić będzie“ — wyrzekł Mozart o Beethovenie, gdy ten przegrał mu swoje utwory (było to jedyne spotkanie mistrzów). Podobnych przykładów z łatwością możnaby przytoczyć jeszcze więcej (Schumann — Brahms, Liszt — Wagner).

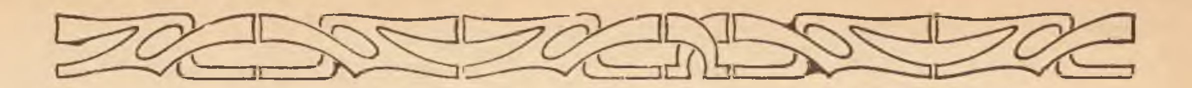
Praktyczna strona życiowa u genjuszów rozwinięta jest zazwyczaj słabo. Boccherini nin umiał sobie radzić w życiu i umarł w nędzy. Beethoven mówi sam o sobie: „We wszystkich interesach jestem tępogłowy i za wyjątkiem mojej sztuki, pod każdym względem bardzo niedoświadczony“. „Powinno mnie utrzymywać państwo — rzekł pewnego razu Schubert do swych przyjaciół, — przyszedłem na świat tylko po to, żeby komponować.“

Weber nie miał talentu do ciągnięcia zysków materjalnych ze swojej twórczości, gdyż inaczej na „Freischützu“ mógłby był zrobić majątek. „Le prix de l'argent est chose inconnue à Boildieu“ — rzekł jeden z jego przyjaciół. Volkman nie umiał sobie wcale radzić w życiu praktycznem i niezdolny do zajęcia jakiegokolwiek stanowiska, był milczący i marzycielsko usposobiony.

Bach, przeciwnie, należał do ludzi oszczędnych (u syna jego, Emanuela, przymiot ten występuje w sposób niesympatyczny).

W życiu żadnego artysty złoto nie odgrywało takiej roli, jak w życiu Wagnera. Jednakże było ono dla niego tylko środkiem do osiągnięcia wymarzonych ideałów. Szczodry, z pewną skłonnością do luksusu, był zawsze gotowy pieniądz nabyty oddać z powrotem na cele szlachetne i wzniosłe.

Prawie wszyscy muzycy (z wyjątkiem Belliniego) chętnie składali grosze na ołtarzu ofiarnym: Boildieu, Beethoven, Bizet, Méhul, Donizetti, Schumann, Meyerbeer,



Czajkowski, Brahms, a przedewszystkiem Liszt — należą do ludzi dobroczyńców. „Genjusz obowiązuje więcej, aniżeli szlachectwo“ — mawiał Liszt.

Prawdziwego talentu nauczycielskiego nie posiadał żaden z wielkich kompozytorów. O Bachu tak pisze członek Rady Lipska: „Pan Bach był wprawdzie wielkim muzykiem, ale nie nauczycielem“. Również Mozartowi nie przypadał do gustu zawód pedagoga, był jednak doskonałym nauczycielem tak wielkiego talentu, jak Jan Nepomucen Hummel. Każdy z muzyków uważał zajęcie nauczycielskie za zbyt uciążliwe; wyjątek pod tym względem stanowi Cherubini; przywiązanie do obowiązku, akuratność i umysł metodyczny nadawały mu prawo do tytułu doskonałego pedagoga (uczniami Cherubiniego byli: Boildieu, Auber i Halevy).

*(D. c. n.)*

---

# Z Warszawskiego Towarzystwa muzycznego.

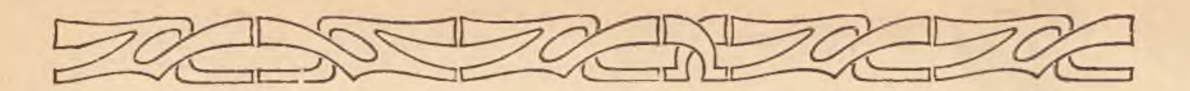
Warszawskie Tow. muzyczne nadesłało nam — z prośbą o wydrukowanie — komunikat, dotyczący działalności Towarzystwa za rok 1912, który podajemy tutaj w całości:

„Rok ubiegły 1912-ty zaliczyć wypada do pomyślnych w działalności Towarzystwa, obecnie ogniskującej się przeważnie w szkole i Sekcjach Towarzystwa. Dawniejszą działalność, niemal wyłącznie zewnętrzną, koncertową, obecnie dla braku własnej sali, niemniej niezbędnych czynników do urządzania popisów w wyższym stylu, t. j. dobrze uorganizowanych i przygotowanych chórów i orkiestry, Towarzystwo zniewolone jest ograniczać do wieczorów muzycznych, dawanych dla członków i ich rodzin z udziałem sił wykonawczych Sekcji muzyki zbiorowej, uczennic i uczniów szkołę kończących i dla podniesienia poziomu tych wieczorów zapraszając do udziału wybitniejszych artystów miejscowych, życzliwie gotowych popierać pożyteczną pedagogiczno-społeczną pracę Towarzystwa.

Programy wieczorów ubiegłego roku obejmowały: wieczór Chopinowski, wieczór symfoniczny, wieczór sonat i pieśni, wieczór kameralny. W wieczorze symfonicznym orkiestra pod dyrekcją prof. Konopaska wykonała piękny poemat Karłowicza „Stanisław i Anna Oświecimowie“. W solowych występach zaznaczamy udział pań: Frenklówny, Rüdigerowej, Matysiakówny, pp. Frenkla, Michalowicza, Pomiana, Tołkacza, Turczyńskiego, oraz zespołów wokalnych i instrumentalnych Sekcji muzyki zbiorowej pod kierunkiem pp. Kleina, Lachmana, Łysakowskiego, Wł. Millera, Otto i Oziminskiego. Wybitnem powodzeniem cieszyły się uczennice klasy śpiewu solowego prof. Myszugi. Popis doroczny szkoły wywołał ogólne zadowolenie i uznanie ze strony prasy i publiczności, czem świetnie zakończył całoroczną pracę nauczycieli i uczących się. Zaznaczyć należy coraz pomyślniejszy rozwój szkoły, szczególniej w klasach fortepjanu, organów, skrzypiec, śpiewu solowego i dramatycznej. Liczba uczących się w szkole wynosiła 328 osób.

Poważną część pracy w Towarzystwie stanowią wydawnictwa dzieł niedrukowanych Moniuszki i Karłowicza i rozpowszechnianie ich poza granicami kraju. Sekcja imienia Moniuszki zamieszcza w swem sprawozdaniu wykaz dzieł, w dalszym ciągu danych do druku. Co do dzieł Karłowicza, oprócz wydrukowanego w roku ubiegłym poematu „Stanisław i Anna Oświecimowie“ wypadło z powodu wyczerpania w handlu zarządzić wydrukowanie nowej edycji koncertu skrzypcowego z fortep. (op. 8), preludjum i fugę na fort. (op. 5), oraz melodeklamację „Na Anioł Pański“ i pieśń „Nie płacz nademną“. Ostatnia korekta poematu symfonicznego „Smutna opowieść“ dokonaną została przez p. Henryka Melcera i należy się spodziewać, że ten przedostatni znakomity utwór nieodżałowanego symfonisty naszego wkrótce ukaże się na widok publiczny.

Nadto zajęło się Towarzystwo ostatniem przedśmiertnem dziełem wybitnego muzyka i kompozytora Zygmunta Noskowskiego, wieloletniego dyrektora muzycznego Towarzystwa. Jest to opera komiczna p. t. „Zemsta za mur graniczny“ w 3-ch aktach (akt 3-ci w dwuch obrazach), według treści słynnej komedji Al. hr. Fredry. Otóż ś. p. Noskowski zdążył zostawić dzieło swe tylko w partycji fortepjanowej do śpiewu. Towarzystwo, pragnąc skierować utwór ten na właściwą drogę, poruczyło p. Adolfowi Gużewskiemu, niegdyś uczniowi Noskowskiego, zinstrumentowanie go, poczem starać się będzie o wykonanie „Zemsty“ na scenie, aby tym sposobem literatura nasza muzyczna w dziale operowym, dość szczupłym, wzbogaconą została dziełem warto-



ściowem, oryginalnem, a imię zasłużonego polskiego kompozytora aby zyskało przynajmniej pośmiertny jeden laur więcej.

Bibljoteka i zbiory muzealne Towarzystwa, stopniowo przez lat szereg uzupełniane, stanowią dzisiaj cenny bardzo materjał dla historji muzyków polskich. W roku ubiegłym Towarzystwo otrzymało do zbiorów tych niemal całkowity komplet rękopisów znakomitego muzyka i kompozytora I. F. Dobrzyńskiego, jego portret i batutę dyrektorską, ofiarowaną mu w r. 1867 po wykonaniu opery jego „Konrad Wallenrod". Obok posiadanego już zbioru rękopisów Noskowskiego, uzyskano od Zarządu Filharmonji Warszawskiej znaczną jeszcze część jego rękopisów i odnaleziono uważany już za przepadły rękopis jednego z najcenniejszych jego utworów — „Świteziankę".

Nieocenionej wartości rękopisy i pamiątki po Chopinie, przechowywane u mecenasa Leopolda Méyeta i u dra Henryka Dobrzyckiego, przeszły w roku ubiegłym do zbiorów muzealnych Towarzystwa i oddane zostały pod bezpośredni nadzór bibljotekarzowi Towarzystwa, prof. Konopaskowi. Do zbiorów tych, podzielonych na działy: 1) wizerunki i rozmaite drobiazgi; 2) pamiątki, listy, autografy; 3) akta i dokumenty; 4) dzieła muzyczne, broszury i książki — należą ofiarowane przez dra Dobrzyckiego: najlepszy protret Chopina, malowany w Paryżu na rok przed jego śmiercią przez artystę malarza A. Kolberga, oraz pierwszy egzemplatrz portretu pośmiertnego Chopina, malowany w parę godzin po jego śmierci przez artystę malarza T. Kwiatkowskiego.

W dniu 11 listepada r. z. zakończył życie przebywający od lat wielu w Bruksell i ś. p. Józef Wieniawski, słynny pjanista i kompozytor, b. dyrektor muzyczny Towarzystwa. Towarzystwo uczciło pamięć zasłużonego artysty przez wysłanie wyrazów głębokiego żalu i współczucia pozostałej wdowie i córkom i urządziło nabożeństwo żałobne w kościele po-Pijarskim. Niespodziewany zgon ś. p Wieniawskiego przerwał prowadzoną z nim korespondencję dla uzyskania do zbiorów muzealnych Towarzystwa brakujących jeszcze jego rękopisów, oraz rękopisów kompozytorskich po bracie Henryku, wszechświatowej sławy wirtuozie skrzypku i kompozytorze. Obecnie możemy donieść, że pozostała wdowa, pani Melanja Wieniawska, raczyła spełnić już gorące życzenie Towarzystwa i nadesłała powyższe rękopisy obu braci Wieniawskich i ich portrety z lat dawniejszych, przyczyniwszy się tym sposobem do wysoce cennego wzbogacenia muzealnych zbiorów Towarzystwa muzyków polskich.

Dla uczczenia pamięci Mieczysława Karłowicza, w rocznicę dnia jego śmierci, t. j. 8-go lutego, Towarzystwo, niezależnie od urządzonego nabożeństwa żałobnego w kościele po-Pijarskim, ogłosiło konkurs muzyczny z nagrodą rb. 600 dla młodych kompozytorów polskich. Rozstrzygnięcie konkursu oznaczone na dzień 8 lutego 1913 r.

W miarę osiągniętych z zapisu Józefa Sikorskiego funduszów, Towarzystwo udzieliło w roku ubiegłym trzy stypendja młodym kompozytorom polskim: p. Ludomirowi Rogowskiemu w Paryżu, p. Witoldowi Friemanowi w Lipsku i p. Józefowi Tołkaczowi w Warszawie.

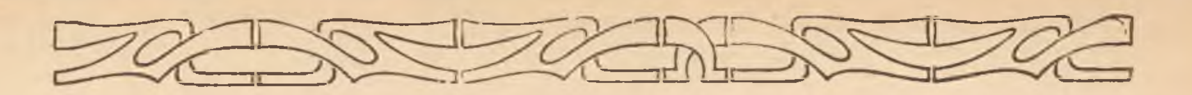
W dniu 22 listopada Towarzystwo wzięło serdeczny udział w uroczystości jubileuszowej, urządzonej w Warszawie w sali Filharmonji dla p. Władysława Żeleńskiego, znakomitego i zasłużonego kompozytora, niegdyś dyrektora muzycznego Towarzystwa.

W zakończeniu powyżej skreślonego przebiegu czynności w Towarzystwie w roku ubiegłym, zaznaczamy sympatyczny objaw życzliwości, okazany dla szkoły Towarzystwa przez hojne ofiary, złożone na wpisy dla niezamożnych i celujących uczniów i uczennic i wogóle na potrzeby szkoły przez firmy księgarskie i wydawnicze pp. Gebethnera i Wolffa, M. Arcta, L. Idzikowskiego, St. Sadowskiego, Jurgensona (w Moskwie), oraz przez ś. p. Józefa Wieniawskiego i przez rodzinę Wieniawskich, a mianowicie: pp. Aleksandra i Antoniego Wieniawskich, pp. Franciszka i Marję Ejsmondów i pp. Franciszka i Helenę Lilpopów."

---

# Sezon koncertowy w Poznaniu.

Na sezon koncertowy 1912/1913 r. zapowiedziano koncert chóru tumskiego z Berlina, sześć koncertów symfonicznych stowarzyszonych orkiestr wojskowych, ośm koncertów abonamentowych, w których kolejno wystąpić mieli Julja Culp, kwartet brukselski, Jan Manén i Feliks Dyck, Bronisław Hubermann, Antoni van Rooy i Willy Bardas, Lamond i Berlińskie Stow. Madrygalistów.



Z wszystkich tych koncertów, urządzanych przez *niemieckie* Biuro koncertowe, w sali *niemieckiej*, byliśmy zmuszeni zrezygnować wskutek wywłaszczenia, a korzystać mogliśmy jedynie z koncertów, urządzonych w sali Bazarowej. Było tych koncertów dotąd siedm: cztery wieczory Chopinowskie Raula Koczalskiego, wieczór muzyki polskiej i wieczór muzyki klasycznej skrzypka Jahnkego i pjanisty Osińskiego, wieczór Tarasiewicza z współudziałem śpiewaczki amatorki, Wiesławy Cichończówny, i koncert pjanistki, Heleny Morsztynówny.

Z wszystkich tych wieczorów tylko jeden zapełnił salę Bazarową po brzegi: był to wieczór Tarasiewicza, urządzony staraniem zarządu Tow. Ludoznawczego na rzecz tegoż Towarzystwa. Z wykonawców wymienić należy śpiewaczkę, p. Cichończównę, posiadającą głos dobrze ustawiony, choć mały, a dykcja jej szczególnie zasługuje na pochwałę.

Cztery koncerty Raula Koczalskiego (d. 28 list., 11, 16 i 28 grudnia ub. r.) pogłębiły bezwątpienia w znacznej mierze znajomość i umiłowanie utworów Chopina wśród publiczności, która za każdym koncertem liczniej napływała do sali Bazarowej. Komu większych rozmiarów kompozycje Chopina w interpretacji Koczalskiego nie zupełnie trafiały do przekonania, ten z pewnością hojne znalazł odszkodowanie, wsłuchując się w długi szereg etiud, preludji, walców i mazurków. Szczególniej ostatni koncert zapisał się głęboko w pamięci słuchaczy.

Dnia 6 listopada odbył się koncert, poświęcony *muzyce polskiej*. Solistami tego wieczoru byli: skrzypek Zdzisław Jahnke, uczeń Petschnikowa i pjanista Wł. Osiński, uczeń Godowskiego. Program wypełiły: sonata na skrzypce i fortepjan op. 13 a-moll Paderewskiego, koncert na skrzypce fis-moll Wieniawskiego, fantazja op. 49 Chopina, Adagio élegiaque i polonez D-dur Wieniawskiego, Romans Karłowicza, krakowiak Statkowskiego i sonata na skrzypce i fortepjan op. 9 d-moll K. Szymanowskiego. Zdzisław Jahnke jest poznańczykiem, a mimo to zdobył sobie tutaj poklask i uznanie. Młody koncertant zawdzięcza to i talentowi poważnemu i sumiennej pracy, które to dwa czynniki zapewniają mu i dalsze stałe powodzenie. Wład. Osiński był godnym partnerem Jahnkego, a jako solista wykazał technikę prawie bez zarzutu i temperament wysoce artystyczny. Drugi wieczór (d. 14 ub. m.) poświęcili młodzi artyści *muzyce klasycznej* Program objął tym razem Beethovena sonatę na skrzypce i fort. op. 30 № 2 c-moll, Bacha Ciaconę, Novelette F-dur op. 21 i Papilllons op. 2 Schumanna, Romans G-dur op. 40 i F-dur op. 50 Beethovena, Tańce węgierskie Brahmsa-Joachima i sonatę na skrzypce i fortepjan op. 108 d-moll Brahmsa. Mimo wyboru utworów, wymagających od koncertanta, poza techniką, do wysokiego stopnia rozwiniętą, dojrzałości duchowej i wniknięcia w intencje kompozytorów, — wywiązał się artysta z zadania swego lepiej, niż w koncercie poprzednim. Zgranie się obu koncertantów było przytem bez zarzutu. Jako solista mniej nas tym razem zato ujął p. Osiński, a i wybór utworów nie odpowiadał ściśle poważnemu programowi i nie harmonizował z całością.

Koncert Heleny Morsztynówny (d. 17 z. m.) obejmował utwory przeważnie brawurowe w najlepszem tego słowa znaczeniu — i pozwolił artystce roztoczyć przed nami całe bogactwo techniki i temperamentu. Scarlatti (Sonaty № 2, 3 i 7), Mendelsohn (Variations sérieuses), Brahms (Ballada g-moll op. 118), Schumann (Toccata op. 7), Chopin (scherzo op. 31, nocturn op. 27 № 1, mazurek, etiuda op. 25 № 9), Albeniz (Castilla Seguidilla), Schulhoff (Le trille) i Saint-Saens (Toccata op. 111 № 6) składali program. Niekorzystne wrażenie, jakie w pierwszej chwili wywołują niespokojne ruchy i pozy koncertantki, zaciera się pod wpływem potęgi tonów, wydobytych z instrumentu, podbijając duszę słuchaczy. Jedno możnaby tylko zarzucić artystce: oto pewną jaskrawość w nakładaniu cieniów i zbyt równomierne traktowanie zasadniczo różnych stron pozycji.

Na dzień 30 z. m. zapowiedziano koncert skrzypka Waghaltera. Koncertantom poznańskim podwójna należy się wdzięczność, iż nie zrażają się niezbyt licznie zapełnioną salą i przybywają darzyć talentem swym garstkę szczerych miłośników muzyki. Wrogie stosunki polityczne hamują, niestety, na każdym kroku usiłowania, dążące do podniesienia poziomu muzykalności w naszem mieście.

*T. P.*

# KONCERTY.

= **Wieczór Wagnera.** W niezbyt odległych stosunkowo czasach Wagner uważany był u nas za kompozytora „nudnego", w którego dziełach niema „ani krzty" melodji, tylko najstraszniejsze dziwactwa, okropny hałas i przeróżne mądrości muzyczne, niezrozumiałe często nawet dla fachowców. Obawiano się niemal muzyki wielkiego mistrza z Bayreuth i omijano starannie koncerty złożone z jego kompozycji, trzeba więc było „przemycać" Wagnera jako kontrabandę muzyczną, wplatając, niby niechcący, jakiś utwór pojedyńczy pomiędzy inne numery programu. Obecnie, dzięki systematycznej propagandzie naszej orkiestry symfonicznej, zapomnieliśmy już o podobnych anormalnych warunkach i z dniem każdym wzrasta liczba wielbicieli „muzyki przyszłości", który to zresztą termin zmienił tytuł własności, przechodząc w posiadanie najnowszych współczesnych kompozytorów, wobec których pieśń Wagnera jest już do pewnego stopnia muzyką... przeszłości. Więc „muzyka przeszłości" wypełniła całkowicie program ostatniego Wieczoru Wagnera, którym kierował niepospolity kapelmistrz, Zdzisław Birnbaum, a pomimo programu wyłącznie orkiestrowego, dużo zebrało się osób, słuchających z prawdziwą przyjemnością i zainteresowaniem wspaniałych obrazów muzycznych strasznego ongi Wagnera (wyjątki z „Zygfryda", z „Lohengrina", z „Okrętu Widma" i t. d.), które w wykonaniu naszej orkiestry symfonicznej sprawiają zawsze głębokie wrażenie.

= **Wieczór Griega.** Prócz szeregu utworów orkiestrowych usłyszeliśmy na tym koncercie sonatę skrzypcową C-moll w wykonaniu prof. Ludwika Ursteina (fortepjan) i p. Adama Andrzejowskiego (skrzypce). Zalety prof. Ursteina, jako świetnego „kameralisty", znane są już doskonale naszym miłośnikom sztuki muzycznej: miły, uczuciowy ton, ładna technika i subtelne frazowanie, nadto nadzwyczaj cenna, w muzyce kameralnej niezbędna wprost, umiejętność przystosowania się do partnera, kojarzą się u prof. Ursteina w całość artystyczną, czyniącą zadość wygórowanym nawet bardzo wymaganiom artystycznym. O wykonawcy partji skrzypcowej, p. Adamie Andrzejowskim, niewiele także mówić potrzeba: niepospolity artysta, którego występy wirtuozowskie dostarczyły nam już niejednej rozkosznej chwili, w roli interpretatora muzyki kameralnej na również wysokim stoi poziomie. Więc wykonanie pięknej sonaty Griega spotkało się z ogólnem uznaniem, czego dowodem huczne oklaski, którymi nagrodzono obydwuch naszych muzyków. Orkiestra pod wodzą Józefa Oziminskiego, który w trudnej sztuce dyrygowania posuwa się wciąż naprzód, odtworzyła szereg utworów orkiestrowych.

= **Solistką 7 Poranku muzycznego** była p. Jadwiga Szymańska, która, o ile mi się zdaje, występowała pierwszy raz na estradzie koncertowej. Młoda śpiewaczka (siostra utalentowanej artystki Collignon-Szymańskiej) przedstawiła się w nader korzystnem świetle: posiada głos jędrny, ładny i szlachetny w brzmieniu, nadto zaletę cenną bardzo, zwłaszcza u śpiewaków, którzy pod tym względem często grzeszą, mianowicie muzykalność, której dowody złożyła w szeregu wykonanych utworów, traktowanych z wdzięcznym, ujmującym wyrazem i uczuciem. Pieśni Noskowskiego („Smutno"), Karłowicza, Nowowiejskiego, wreszcie popularna „Matinatta" Leoncavalla, wykonana nad program, spotkały się z ogólnem uznaniem publiczności, zebranej jak zwykle na niedzielnych porankach w bardzo licznym komplecie, świadcząc o powodzeniu sympatycznej śpiewaczki, której jednak zacięty wróg debiutantów—trema, dała się cokolwiek we znaki przy pierwszej zwłaszcza pieśni. Więc też na karb tremy złożyć prawdopodobnie należy lekkie drżenie głosu oraz subtelne różnice w intonacji, które w następnych utworach znikły niemal zupełnie. Do produkcji wokalnych doskonale towarzyszyła na fortepjanie p. Helena Ostrzyńska. *A. Zabłocki.*

= **VII Wielki abonamentowy koncert symfoniczny. Solista: Jan Gérardy.** Serenadę J. Brahmsa, którą się rozpoczął koncert, nie można zaliczyć do lepszych w twórczości nieśmiertelnego neoklasyka. Jest to próba sił młodego autora i przedstawia więcej wartości dla porównań historycznych, aniżeli jako utwór zdolny wywołać głębsze wrażenie. W serenadzie niema jeszcze tej potęgi myśli i techniki, szczytem których jest genjalna IV symfonja. Drugim numerem programu był wykonany przez Gérardy'ego z towarzyszeniem orkiestry koncert wiolonczelowy Lalo'a. Nie wiem dla

czego artysta wybrał właśnie ten koncert, pozbawiony wszelkich cech artyzmu i przytem nudny. Chyba tylko w celu pokazania swej lepszej strony wirtuozowskiej: głębokiego tonu i temperamentu. Zato w drugiej części koncertu, mianowicie w wykonaniu partji solowej w genjalnym poemacie symfonicznym Straussa „Don Kiszocie", talent odtwórczy Gérardy'ego przedstawił się w całej potędze. Zbytecznie mówić, że wykonanie „Don Kiszota" pod mistrzowską batutą p. Z. Birnbauma, pod względem opracowania i odczucia charakteru szczegółów, było wprost idealne. Szkoda tylko, że utwory Straussa stosunkowo rzadko umieszczane są na programach koncertowych. Dzisiaj Straussa słucha się już z równem zainteresowaniem, jak Wagnera lub Czajkowskiego. Miejmy nadzieję, że z czasem do liczby tej dojdzie i Brahms, dzisiaj należący jeszcze w Warszawie do kompozytorów „nieuznanych".

= **Koncert z udziałem Cecylji Hansen.** Młodziutka skrzypaczka, to bynajmniej nie dziecko cudowne, to artystka dojrzała, zrównoważona. Będąc uczennicą słynnego mistrza Auera, ma w swej grze dużo znamionujących tę szkołę cech, a poza tem dużo uroku świeżości i melodyjnego porywu. Duży, pełny ton, nadzwyczajna sprawność techniczna i szalony temperament wprowadzają słuchacza w zdumienie. Wykonanie koncertu Czajkowskiego, fantazji Sarasatego na tematy z op. „Carmen" i kilku utworów nadprogramowych świadczyło, że mamy przed sobą wielki talent. Orkiestra wykonała dawno już nie graną u nas uwerturę Czajkowskiego „Romeo i Julja", porywającą swą głębokością i siłą wyrazu i symfonję „Z nowego świata" Dworzaka. Ta ostatnia była odtworzona przez p. Birnbauma świetnie (oprócz scherza); żałować należy, że p. B. na żądanie publiczności nie powtórzył 2-ej części. Wogóle cały wieczór pozostawił jedno z silniejszych wrażeń w tym sezonie. *L. Karaffa.*

= **Koncert z udziałem sióstr Hansen.** Wybitne powodzenie, które zdobyła odrazu młodziutka skrzypaczka Cecylja Hansen, towarzyszyło jej również na drugim występie. Koncert Wieniawskiego, sonata Griega F-dur, wreszcie mniejsze utwory skrzycowe wykazały wszechstronnie niepospolity talent odtwórczy młodocianej artystki. Siostra skrzypaczki, p. Elfryda, pjanistka, dała się poznać w potrójnym aż charakterze, t. j. jako wirtuozka, kameralistka i akompanjatorka. Co do talentu, pjanistka ustępuje stanowczo swej siostrze, daleleko hojniej obdarzonej przez naturę, zaś poza dość dobrze rozwinięrą techniką, nie posiada wybitniejszych zalet. Grała dwunastą rapsodję węgierską Liszta, która w jej wykonaniu pod niejednym szwankowała względem (bezbarwny ton, brak siły, frazowanie, nie odpowiadające charakterowi kompozycji); o wiele lepsze sprawiała wrażenie partja fortepjanowa w sonacie Griega i akompanjament do mniejszych utworów skrzypcowych. Orkiestra pod artystyczną dyrekcją Zdzisława Birnbauma rozpoczęła koncert efektownym „Kaprysem włoskim" Czajkowskiego.

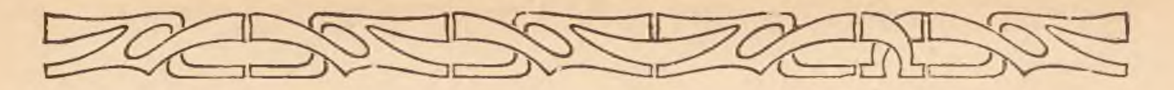
*Z. A.*

---

# Muzyka polska w Rosji.

Urządzony niedawno w Petersburgu przez Towarzystwo przyjaciół muzyki (z redaktorem „Russkoj muzyk. gaziety" M. Findeisenem na czele) wieczór kameralny muzyki polskiej, dał powód do zainteresowania się w prasie naszą współczesną twórczością muzyczną. Bo faktem jest, że, pomijając bliskie sąsiedztwo, muzyka polska ostatnich czasów jest w Rosji terra incognita. Szczegół ten podkreśla krytyk muzyczny „Birżewych Wiedom.", p. Koptiajew, zaczynając swoje sprawozdanie z koncertu od słów: „Kogo rzeczywiście nie znamy, to współczesnych polaków w muzyce! Leniwi jesteśmy i nieciekawi. Jest to frazes, który już dawno określił naszą inercję pod względem zaznajamiania się z nowościami. Godnym uwagi jest szczegół, że, wsłuchawszy się w Chopina, nie byliśmy nawet na tyle ciekawi, żeby zasięgnąć informacji, czy duch jego muzyki nie odbił się w współczesnej twórczości polskiej."

Autorom wykonanych na wieczorze kompozycji prasa petersburska przyznaje jednogłośnie duże talenty, dopatrując się czasami niezbyt szczęśliwie w niektórych dziełach wpływów francuskich (Różycki). Przedstawiciele współczesnej Polski w muzyce — czytamy w „Russkoj muz. gaz." — to bezwątpienia ludzie i muzycy utalentowani; będąc przeważnie uczniami współczesnych mistrzów niemieckich i oddalając się od gruntu narodowego, kompozytorowie polscy pomimo to zachowali swoją indywidualność muzyczną. Naj-



lepszym tego dowodem jest Szymanowski; nie jest twórcą narodowym, a jednak, słuchając jego utworu, odrazu rzec można: to muzyka słowiańska!"

Dość szczegółowej analizie poddaje utwory Szymanowskiego (sonata skrzypcowa) i Różyckiego (sonata na wiolonczelę) krytyk niemieckiej „St. Petersburger Zeitung", któremu szczególniej przypadły do gustu drobne utwory fortepjanowe Różyckiego (Legienda op. 15 № 1, nokturn op. 3 № 4, preludjum op. 2 № 1). „W utworach Różyckiego — czytamy w tym dzienniku—jak to stwierdzają jego akordy nonowe i tercdecymowe, znać wpływy młodofrancuskiej szkoły, zaś na Szymanowskiego mieli wpływ kompozytorowie niemieccy (Reger). Wogóle młodopolscy kopozytorowie, przy całej swej skłonności do kroczenia śladami muzyki współczesnej, nie zapominają o tem, że utwory swoje przeznaczają dla słuchaczy i że ci wymagają od muzyki dobrego brzmienia oraz żeby była interesującą".

Niewątpliwie zapowiedziany drugi koncert muzyki polskiej, tym razem symfonicznej, zaprezentuje naszą współczesną muzykę ze strony najbardziej bogatej i godnej zwrócenia na siebie ogólnej uwagi.

---

# Przegląd prasy.

## Jan Jakób Rousseau jako muzyk.

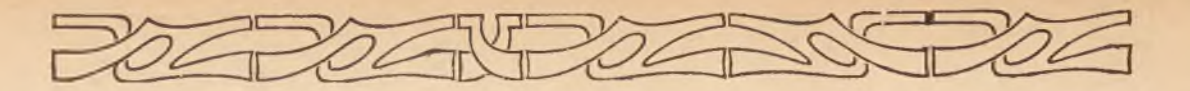
Z powodu dwuchsetnej rocznicy urodzin Rousseau'a, któremu w swoim czasie poświęcił „Przegląd muz." obszerny artykuł, pisze dr Józef W. Reiss w „Bibljotece Warsz." między innemi:

W r. 1794 składał *Konwent Narodowy* hołd pamięci tych wszystkich, którzy czynem i myślą przyczynili się do rzucenia podwalin pod gmach Wielkiej Rewolucji i przed oczyma ówczesnych społeczeństw odsłonili nieprzeczuwane przedtem widnokręgi. Z pomiędzy „twórców nowego życia" wzniesiono na piedestał najwyższej zasługi pamięć tego rewolucyjnego bojownika, którego myśl zataczała bezkresne koła utopji i w niepokojącej trosce o byt pokoleń wybiegała daleko poza przyziemne cele i intencje Rewolucji: wśród kadzielnych dymów wielbiącej czci dokonywano apoteozy *Jana Jakóba Rousseau'a* nietylko jako apostoła idei równości, nietylko jako wieszczego twórcę „Społecznej umowy", ale jako dytyrambicznego śpiewaka piękna, jako *reprezentanta „uszlachetniającego kierunku w muzyce"*. Przyznać trzeba, że członkowie Konwentu, czcząc pamięć Rousseau'a jako muzyka, nietylko nie dali się porwać mącącemu trafność sądu uniesieniu chwili i nie ocenili przesadnie roli, jaką Rousseau odegrał w rozwoju muzyki, ale, przeciwnie, osądzili go wprost jednostronnie, składając wyłączną cześć *kompozytorowi*, a nie domyślając się wcale, jak doniosły wpływ wywarł Rousseau jako *teoretyk* poglądów estetyczno-muzycznych i szermierz ideałów, które przerastały poziom współczesnej im estetyki i ostateczne swe spełnienie znalazły dopiero w sto lat później w dziele Ryszarda Wagnera.

Ten sam nastrój rewolucyjny, z którego wyrosła przełomowa działalność Rousseau'a jako myśliciela i reformatora życia, przeniknął i do jego twórczości muzycznej i nadał jej żywiołowy pęd, burzący bożyszcza tradycją uświęconych przesądów. Ze zdumieniem stajemy dzisiaj przed przepychem wszechstronności, rzucającej tęczowe blaski na duchową indywidualność Rousseau'a; jego wybitny talent muzyczny sam jeden starczyłby na wystawienie mu trwałego pomnika chwały i zaliczenia Rousseau'a między tych, których twórczy czyn wyżłobił głębokie bruzdy na drodze postępu i wzniósł granitową podstawę pod rozwój muzycznego życia...

Pożycie z panią Warens, które na Rousseau'a ściągnęło gromy potępienia, przyczyniło się pośrednio do wzbogacenia jego wiedzy i doświadczeń muzycznych, a zarazem do przełomowego fermentu w jego poglądach na estetykę muzyki...

Z głową rojną od natłoku planów przeniósł się Rousseau do Paryża i przedstawił Akademji Umiejętności projekt zastąpienia naszego pisma nutowego pismem cyfrowem; niewiadomo, czy zasady tej metody były oryginalnym pomysłem Rousseau'a, gdyż jeszcze w w. XVI zjawiły się w rodzinnem jego mieście próby podobnej reformy; wszelkie prawdopodobieństwo przemawiałoby za tem, że Rousseau znał bodaj zasadnicze kontury tej idei, uzasadnionej szczegółowo przez mnicha franciszkańskiego, Souhaitty'ego,

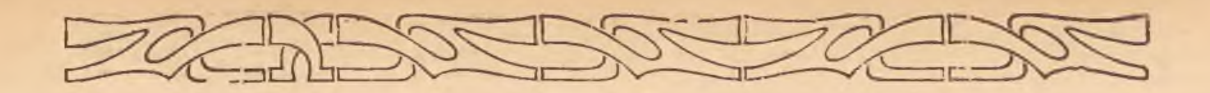


w dziele: „Nouvelle méthode pour apprendre la plainchant et la musique“ (1665)...

Dla jego kompozytorskiej twórczości chwile, spędzone w Wenecji, były nieocenioną zdobyczą, dając mu nowe wzory form i stylu dramatycznego i wywierając decydujący wpływ na jego stosunek do muzyki francuskiej. Podziwem przejęła go opera włoska, odbiegająca charakterem swoim od tradycyjnego szablonu sceny francuskiej. Operze francuskiej przyświecał ideał pierwotnego dramatu muzycznego, utrzymanego w stylu śpiewnej recytacji i stworzonego we Florencji pod wpływem reformatorskich dążeń renesansu. Twórcą narodowej opery we Francji był *Jean Baptiste Lully* (1632—1687), dzierżący w muzyce francuskiej XVII w. niepodzielne i wszechwładne berło; on to wzniósł owo klasyczne rusztowanie, którego nikt zachwiać się nie ważył i na którem niemal przez wiek cały opierała się budowa opery francuskiej: jej znamienną cechą był brak prawdy dramatycznej, deklamatorska retoryka i sztuczny patos; osoby działające, pozbawione wszelkiej charakterystyki, schodziły do roli dekoratywnych manekinów; niemelodyjny, sztywny śpiew odpychał monotonją „psalmodujących“ zawodzeń i potęgował wrażenie koturnowego napuszenia; pełna blasku i przepychu wystawa, uroczyste pochody i tańce stanowiły punkt ciężkości dramatycznej akcji, czerpiącej swój przedmiot ze świata mitologicznych bogów i bohaterów i składającej tonem serwilistycznych aluzji należną królewskiemu dworowi daninę pochlebstwa. Ten charakter pozy i nienaturalności zachowała opera francuska aż do połowy XVIII w., kontynuując tradycje Lully'ego, lecz nie dosięgając nawet niezbyt wyniosłego poziomu jego dramatyczności; w duchu Lully'ego tworzył *J. Ph. Rameau* († 1764), który dramatyczną arję pozbawił wszelkiej giętkości i odjął jej resztki prawdy psychologicznej i uczuciowego wyrazu przez przeładowanie jej nadmiarem koloratury. Wprawdzie i ówczesna poważna opera włoska (*opera seria*), zerwawszy z przykazaniem florentyjskiego dramatu, nie mogła uchodzić za ideał muzyki dramatycznej, ale rozwijająca się obok niej *opera buffa*, czyli komiczna, wnosiła tyle nowych pierwiastków, taką prostotę akcji, taką lekkość melodyjnej inwencji, tyle naturalności i szczerości komizmu, tyle dramatycznego życia, potoczystości i śpiewności, że dla dalszego rozwoju opery otwierały się żywotne źródła twórczych pobudzeń. Przepaść między pełną naturalności operą komiczną, a odpychającą chłodem sztuczności operą francuską nie mogła być głębsza. Rousseau, który przedtem bez powodzenia próbował sił swoich na polu „wielkiej opery baletowej“ („des Muses galantes“, 1747), odwrócił się teraz z niechęcią od skostniałego schematu klasycznej opery, przepojony bezwzględnym zachwytem dla muzyki włoskiej i ożywiony pragnieniem reformy w jej duchu. Wykładnikiem tych usiłowań było dzieło, które powstało po powrocie Rousseau'a do Francji (1752) i było jakby w muzykę wcielonem echem wrażeń, odniesionych we Włoszech. Na scenach włoskich zakorzenił się zwyczaj, że między aktami poważnej opery grano komiczne intermedja, nie mające organicznego związku z dramatyczną akcją całości; tę formę przejął Rousseau dla swego jednoaktowego intermezza „Le devin du village“ (Znachor wiejski)...

Głębia artystycznej intuicji i subtelność estetycznego smaku sprawiły, że Rousseau, oparłszy się o wzory włoskiej opery komicznej, rozwinął w sposób samodzielny jej formalne pierwiastki i posunął się poza jej zdobycze: zarówno potoczysta, pełna wdzięku i szczerości melodja, jak i wzorowa deklamacja recitativa, spajającego się nierozłącznie z akcentem słowa poetyckiego, nietylko mogą mierzyć się z wzorami włoskimi, ale niejednokrotnie przewyższają je wiernością psychologiczną i plastyką muzycznego wyrazu. Dotyczy to zwłaszcza orkiestry i jej roli dramatycznej: złożona zaledwo z kwartetu smyczkowego, z którym łączą się gdzieniegdzie flety, oboje i fagoty, odznaczająca się miękkością dźwiękowego kolorytu bierze orkiestra czynny udział w scenicznej akcji i wysuwa się na pierwszy plan tam, gdzie dla odmalowania psychicznego nastroju słowo, pozbawione tej nieuchwytnej lotności, jaką ma dźwięk, musi zamilknąć i miejsca ustąpić muzyce, która staje się wykładnikiem uczuciowego stanu działających osób.

„Le devin“ Rousseau'a był widomym czynem reakcji, budzącej się przeciwko bezdusznemu formalizmowi konwencjo-



nalnej tradycji i czczej frazeologji sztywnej opery francuskiej. Niebawem nadarzyła się sposobność do teoretycznego ujęcia najżywotniejszych postulatów dramatycznych i ogólnego uświadomienia tych wszystkich wad i błędów, które z biegiem czasu zakorzeniły się w muzyce operowej. W r. 1752 przybyło do Paryża towarzystwo włoskich buffonistów, którzy na scenie wielkiej opery królewskiej mieli w czasie antraktów grać komiczne intermedja. Szereg przedstawień rozpoczęła komiczna opera Pergolese'go „La serva padrona" („Służąca jako pani"), wywołując wraz z dziełami innych kompozytorów włoskich (Leo, Rinaldo da Capua) istny szał entuzjazmu, wzrastającego stale po każdym występie. Włosi porywali żywością gry aktorskiej, wirtuozowstwem i świeżością śpiewnych głosów, nadzwyczajnem pięknem pełnych prostoty i łatwo do ucha wpadających melodji, a nadto dyskrecją akompanjującej orkiestry, którą kierował kapelmistrz, zasiadający przy klawicymbale, podczas gdy we francuskiej operze dyrygent bez przerwy wybijał głośno takt laską. Oto mieli francuzi bezpośrednią miarę porównania, lecz nie wszyscy chcieli uznać bijące w oczy zalety muzyki włoskiej. Wywiązała się jedna z najciekawszych w historji teatru walk o wyższość opery włoskiej nad francuską: walka *buffonistów* i *antybuffonistów*: obrońcy muzyki narodowej uciekali się pod protektorat króla i skupiali się w czasie przedstawień pod jego lożą (au coin du roi), podczas gdy zwolennicy muzyki włoskiej mieli swoje stanowisko pod lożą popierającej ich królowej (au coin de la reine) i nie cofali się przed żadnym środkiem, ażeby pognębić przeciwników; nietylko teatr był widownią namiętnych sporów między obydwiema partjami, walka przeniosła się do arystokratycznych salonów, gdzie ten problemat muzyczny stał się wyłącznym przedmiotem dyskusji, usuwając na drugi plan wszelkie sprawy polityczne, filozoficzne i literackie, a następnie na teren polemiki publicystycznej, wciągając do czynnego udziału najwybitniejsze umysły ówczesne.

Hasło bojowe rzucił baron *Melchior Grimm*, krusząc kopje w obronie muzyki włoskiej w piśmie „Lettre sur Omphale" i w anonimowo ogłoszonej satyrze „Le petit prophète de Boehmischbroda" (1753), której autorstwo przypisywano Rousseau'owi i która w biblijnoproroczym tonie przepowiadała upadek dobrego smaku, jeżeli francuzi nie uznają supremacji Włoch w muzyce. Koryfeuszem narodowej partji był Rameau, jako najgodniejszy następca Lully'ego, pielęgnujący tradycje opery francuskiej; przeciwko niemu wystąpił Diderot w „Lettres sur les Buffonistes" i „La guerre de l'opera", dotknięty osobiście jego atakami na „Encyklopedję". Rousseau, odznaczający się niezwykłą ruchliwością umysłu, nie mógł obojętnie patrzeć na toczącą się walkę, lecz stanął w szranki czynu, wytaczając przeciwko wrogom buffonistów bezimienny i pełen sarkazmu pamflet „Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camerades de l'orchestre", a następnie głośny manifest „Lettre sur la musique française", uderzający logiką argumentów w obóz zmurszałej tradycji i wstecznych przesądów. Rousseau pierwszy poddał nielitościwej krytyce konwencjonalne formy opery francuskiej i z nadzwyczajną siłą wymowy odsłonił wszystkie jej wady, dowodząc, że muzyka francuska pozbawiona jest rytmu i taktu, że nie posiada melodji ani śpiewności, gdyż na zawadzie staje temu język francuski, nie nadający się do przetopienia dźwiękowego i niezdolny do tej modulacyjnej giętkości, jaka cechuje język włoski...

Naczelny postulat jego reformy streszcza się w zasadzie, że składowe pierwiastki opery, muzyka i poezja, muszą zająć równorzędne stanowisko, nie przytłaczać się wzajemnie, lecz zestrajać w jednolitą całość, odznaczającą się jasnością psychologicznego uzasadnienia i prawdą wyrazu dramatycznego. Wszystko, co tę współrzędność narusza, co wykracza przeciw prostocie i naturalności, co nie potęguje prawdy dramatycznej, potępia Rousseau z bezwzględnością artysty, dla którego bezpośredniość i szczerość jest jedynem przykazaniem twórczem. W słynnej analizie jednej z najgłośniejszych oper Lully'ego „Armidy" wykazuje Rousseau dowodnie, do jakiej rozbieżności nastrojowej doszedł kompozytor, gdy w monologu bohaterki nie umiał stworzyć organicznego łącznika między wyrazem muzycznym a treścią poetyckiego słowa... Zdaniem Rousseau'a tylko duchowy związek między poezją a muzyką, będąc wewnętrznym motorem, któ-



ry formuje psychikę wyrazu dramatycznego, zdoła stworzyć obraz, pełen prawdy i życia. Dlatego wszelkie zewnętrzne efekty, zdobyte z rekwizytorni operowej, rażące teatralnością i pozą, a nie wyrosłe z założeń dramatycznych koncepcji poetyckiej, zwalcza estetyka Rousseau'a jako jaskrawe błędy dawnej opery: do nich zaliczyć należy *balet* i *duet*...

Poddając szczegółowej rozwadze estetyczną wartość poszczególnych pierwiastków muzycznych, wysuwa Rousseau na pierwszy plan *melodję*, zdolną do odtworzenia wszystkich barw nastrojowych odcieni i górującą bezpośredniością i plastyką wyrazu nad *harmonją*, którą nazywa wytworem barbarzyństwa.

Z tego ciasnego poglądu, dającego się wytłumaczyć wrogiem stanowiskiem Rousseau'a wobec wszelkich *wtórnych* objawów, oddalających się od wymarzonego stanu pierwotnej prostoty, opartej na wzorach natury, wypływa niechęć jego do muzyki polifonicznej, skrystalizowanej w twórczości mistrzów XVI w.: Palestriny i Orlanda di Lasso...

Upłynęło lat kilkanaście od walki bufonistów, zanim Rousseau wystąpił z nowem dziełem muzycznem: w roku 1770 wystawiono w Lyonie jego melodramat p. t. „Pigmalion"...

Musimy z całym naciskiem podkreślić doniosły wpływ, jaki wywarł „Pigmalion" na rozwój form dramatycznych: pobudził on do życia rozkwitły w wieku XVIII *melodramat* (Benda, Mozart), a przyznając muzyce rolę decydującego czynnika w odtworzeniu procesów psychicznych, rozgrywających się poza widomą akcją sceniczną, przyczynił się pośrednio do wysubtelnienia środków muzycznych, mogących nagiąć się do każdej sytuacji uczuciowej. Wszelako następcy Rousseau'a zboczyli ze wskazanej im drogi, gdyż nie przestrzegali konsekwentnie jego zasad, lecz zniżali muzykę do rzędu środka ilustracyjnego, postępującego mechanicznie za poetyckiem słowem; opierając *deklamację* o *tło orkiestralne*, łączyli z sobą w bezpośredniem skojarzeniu dwie odrębne sfery nastrojowe bez wewnętrznej konieczności i logicznego uzasadnienia...

Gdybyśmy zasługi Rousseau'a na polu muzyki chcieli oceniać miarą tych jego dzieł, które ukształtowały ewolucję naszego moralnego i społecznego życia, wówczas przysłoni je niewątpliwie cień tych wielkich objawień twórczych i przyćmi blaskiem świetlanego ogromu; lecz gdy wprzęgniemy twórczość muzyczną Rousseau'a w gienetyczny łańcuch dziejowego rozwoju, wtedy ogarnie nas korne zdumienie przed intuicyjną głębią jego czynu, rzucającego ożywcze promienie w odległą przyszłość.

---

## Muzyka na prowincji.

**Częstochowa.** W szkole muzycznej L. Wawrzynowicza na zakończenie pierwszego półrocza odbył się popis, na którym wykonano na fortepjanie symfonję Es-dur Haydna na 4 ręce, utwory Beethovena i Bacha na 2 ręce, oraz mszę As-dur Hallera na chór męski.

Lutnia zapowiada obszerny repertuar, złożony z symfonji Haydna i oper jednoaktowych Moniuszki. Kierownikiem Lutni jest obecnie p. Kazuro.

W Tow. śpiew. „Lira" koncertowali w sezonie obecnym młodzi bracia Mittmanowie, dwaj uzdolnieni i technicznie wysoko posunięci wirtuozi, oraz panna Tokar, doskonała śpiewaczka, posiadająca głos wyszkolony, o brzmieniu dość pięknym. Artystka wykonała arje z oper: Madame Buterfly, Bal maskowy, Traviata i inne.

Perłą sezonu był występ znakomitego naszego pjanisty-kompozytora, prof. H. Melcera, który, jak zwykle, czarował słuchaczy siłą swego talentu.

Chóry i orkiestra pod kierunkiem p. W. Powiadowskiego (mowa o benefisowo-pożegnalnym koncercie tegoż) sprawiały się pod każdym względem dobrze, ciesząc się uznaniem słuchaczy.

*mel.*

**Łuck.** W Domu polskim odbył się koncert dobroczynny, w którym brali udział: pjanistka p. Felicja Gajewska (z Warszawy) i pp.: Świerczek (fortepjan), Kuczyński (śpiew) i Skorohut (skrzypce).

---

# KRONIKA.

= **Warsz. Orkiestra Filharmoniczna**, chcąc dać wyraz uznaniu zasług, jakie położył dla Orkiestry II-gi kapelmistrz i pierwszy koncertmistrz p. Józef Oziminski, organizuje na jego rzecz koncert benefisowy, który odędzie się w sali Filharmonji w dniu 5 marca.



= **Osobiste.** Znany muzyk, p. Feliks Starczewski, prezes sekcji muzyki zbiorowej przy Warsz. Towarzystwie muzycznem, zawarł związek małżeński z pjanistką, p. Zofją Wietrzykowską.

= **P. Bronisław Szulc,** dyrektor orkiestry, który dał się korzystnie poznać w letnim sezonie w Dolinie Szwajcarskiej, został zaangażowany na stanowisko pierwszego kapelmistrza koncertów symfonicznych w Rostowie nad Donem.

= **Helena Łopuska-Wyleżyńska,** utalentowana pjanistka i kompozytorka, koncertuje obecnie z wielkiem powodzeniem w większych miastach na Litwie.

= **Artyści polscy: p. Bem** (wiolonczelista) i **p. Argiewiczówna** (skrzypaczka) koncertują w Ameryce północnej, mianowicie w Chicago, San Francisco, Waszyngtonie, Cincinnati, Nowym Jorku i t. d.

= **Koncert muzyki polskiej w Petersburgu.** W niedalekiej przyszłości odbędzie się w Petersburgu koncert symfoniczny muzyki polskiej, który wypełnią dzieła Statkowskiego (wyjątki z op. „Filenis"), Różyckiego („Anhelli"), Karłowicza („Odwieczne pieśni") i Fitelberga („Pieśń o Sokole"). Koncert w porozumieniu z redakcją „Przeglądu muz." organizuje redaktor „Russkoj muzykalnoj gaziety" p. M. Findeisen. Koncertem dyrygować ma jeden z wybitniejszych kapelmistrzów petersburskich.

= **Jerzy Lalewicz,** profesor Akademji muzycznej w Wiedniu, odbył pierwszą swą podróż artystyczną po miastach Austrji i odniósł ogromny sukces, stwierdzony zgodnie przez mnóstwo recenzji, z których wiele stawia go w rzędzie najpierwszych pjanistów europejskich, kreśląc wyczerpujące sylwetki o rozmiarach feljetonowych. Drugą podróż artyst. rozpocznie prof. Lalewicz znowu od Wiednia, gdzie dał już dwa koncerty, cieszące się fenomenalnem powodzeniem. Z kolei grać będzie prof. Lalewicz w Monachjum, Lipsku, Berlinie i Londynie. Toczą sią obecnie układy o — Amerykę. Dodać należy, że za prof. Lalewiczem wyjechało do Wiednia całe grono dawnych uczniów, niektórzy również z Warszawy i dalszych stron. Możemy znakomitemu artyście i pedagogowi szczerze życzyć dalszych podobnych tryumfów, bo on właśnie jest jednym z niewielu polskich artystów, którzy zawsze szerzyli propagandę dla polskiej muzyki zagranicą; obecnie podniesie również opinję polskiej pedagogji muzycznej. Wkrótce będziemy mieli możność zaznajomienia naszych czytelników z tem, co piszą obcy o prof. Lalewiczu.

= **Artur Rubinstein** dał szereg koncertów we Lwowie i Krakowie, które cieszyły się niebywałem powodzeniem. W przyszłym miesiącu Rubinstein grać będzie w Krakowie koncert Żeleńskiego pod dyrekcją kompozytora i sonatę Szymanowskiego, która odniosła sukces już we wszystkich centrach muzycznych.

= **Redakcję „Śpiewaka"** (Poznań) władze pruskie skazały na 30 marek kary za artykuł i utwór o roku 1812

= **Muzyka polska za granicą.** W Karlsbadzie w ostatnich tygodniach ubiegłego sezonu kąpielowego wykonano poemat symfoniczny „Anhelli" L. Różyckiego. W Londynie w roku ub. dyrygował Artur Nikisch symfonją h-moll Paderewskiego.

= **Konkurs muzyczny.** Lwowskie Towarzystwo śpiewackie „Lutnia", celem uświetnienia zjazdu śpiewackiego, odbyć się mającego w jesieni b. r., ogłasza konkurs na kompozycję o temacie swojskim, możliwie ludowym, napisaną na chór mięszany z akompanjamentem orkiestry lub przynajmniej fortepjanu, z ewentualnymi ustępami solowymi.

Za najlepszą pracę, poleconą przez jury do premjowania, wypłaci lwowska „Lutnia" nagrodę gotówką w sumie 400 koron.

„Lutnia" zastrzega sobie prawo wykonania nagrodzonej kompozycji na koncertach własnych, pozostawiając wszelkie autorskie prawa, własność i t. d. kompozytorowi.

Dopuszczonymi będą do tego konkursu jedynie kompozytorowie narodowości polskiej i utwory oryginalne, dotąd nigdzie jeszcze niewykonywane, ani niedrukowane.

Kompozycje należy zaopatrzyć godłem i umieścić w kopercie, w której ma się znajdować druga koperta zamknięta, oznaczona na zewnątrz tem samem godłem, wewnątrz zaś mieszcząca podane imię i nazwisko kompozytora, tudzież jego adres dokładny. W ten sposób opatrzone manuskrypty przesłać należy towarzystwu śpiewackiemu „Lutnia", na ręce prezesa tejże, dra Karola Czernego, we Lwowie, pl. Bernardyński 10, najdalej do 31 marca b. r. z uwagą na nagłówku przeszyłki: „Utwór konkursowy".

= **Prawa autorskie w literaturze i muzyce w Austrji.** Członkami kolegjum fachowego dla praw autorskich w zakresie muzyki mianowani zostali na lat sześć: przewodniczącym Władysław Żeleński, zastępcą przewodniczącego Mieczysław Sołtys, członkami: Wiktor Barabasz, Franciszek Bylicki, Stanisław Gubrynowicz, Franciszek Neuhauser, Stanisław Niewiadomski i Franciszek Słomkowski.

= **Grzegorz Fitelberg,** jak donoszą dzienniki wiedeńskie, ma podobno ustąpić z końcem b. sezonu ze stanowiska kapelmistrza nadwornej opery w Wiedniu.

= **Lipsk.** Dwa recitale Ignacego Friedmana, poświęcone wyłącznie kompozycjom Chopina, uwieńczone były nadzwyczajnem powodzeniem. Przed kilku tygodniami zaprezentował się publiczności lipskiej młody skrzypek, p. Władysław Waghalter, i grą swoją wywarł bardzo dodatnie wrażenie.

= **Teresa Carreno,** słynna pjanistka, obchodziła w końcu r. ub. 50-letnią rocznicę urodzin.

= **Max Bruch,** jeden z bardziej popularnych kompozytorów niemieckich, znany u nas ze swych koncertów skrzypcowych i utworów na wiolonczelę (Kol Nidrei), ukończył niedawno 75 rok życia.

= **Rzym.** Założono tu muzeum historyczne, którego zbiory zawierają do 2000 różnych insrumentów muzycznych.

= **Petersburg.** D. 6 i 7 b. m. w salach Zebrania Szlacheckiego odbędą się dwa koncerty pod dyr. Ryszarda Straussa, który po raz pierwszy zawita nad Newę. Programy koncertów wypełnią wyłącznie utwory Straussa.

---

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

**Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.**

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

**Nauczyciele śpiewu solowego.**

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

**Nauczyciele gry fortepjanowej.**

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 12.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wciska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Żabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

**Nauczyciele gry na wiolonczeli.**

Giżycki Wacław, Krucza 7.

**Nauczyciele gry skrzypcowej.**

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

**Nauczyciele gry na oboju.**

Z. Singer prof., Krucza 23,

**Kierownicy chórów.**

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

**Kapelmistrze.**

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

**Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.**

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

**Związki.**

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

**Uczelnie muzyczne.**

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

**Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.**

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

*Piotrków.*

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

*Żyrardów.*

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Białystok.*

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

*Moskwa.*

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

*Kraków.*

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

*Lwów.*

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.


WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**